

Motywy mitologiczne (i nie tylko)
w *Psyche* Hansa Christiana Andersena
i *Iselin i wilkołaku* Torill Thorstad Hauger

Psyche

Opowieść *Psyche* została włączona (obok *Lodowej Pani*, *Motyła*, *Ślimaka i róży*) do zbioru *Nowe baśnie i opowieści. Seria druga*, który ukazał się 25 XI 1861 roku (na okładce — 1862). Pierwszego tłumaczenia na język polski dokonała Bogusława Sochańska¹.

Jackie Wullschläger podaje, że Andersen rozpoczął pisanie tej opowieści po obejrzeniu jakiegoś nieudanego spektaklu baletowego podczas podróży do Włoch i pobytu w Rzymie z Jonasem Collinem (synem Edvarda), ale przypomina także, iż pomysł narodził się prawie 30 lat wcześniej, kiedy Andersen, przebywając w Rzymie, po pierwsze — dowiedział się o wykopaniu grobu dla zmarłej zakonniczki i znalezieniu tam posągu Bachusa, a po drugie — poznał mnicha, duńskiego artystę Kücklera, autora portretu pisarza². Na powstanie opowieści *Psyche* miało również wpływ uczucie, jakim Andersen obdarzał tancerza Adama Schaffa (poznał go w 1857 roku; w 1862 — rozstali się).

W początkowych dwu akapitach *Psyche* Andersen określa sytuację narracyjną. Otóż wzywa czytelnika, aby posłuchał opowieści gwiazdy (a chodzi chyba o planetę Wenus), która

O świcie lśni w czerwonej poświacie [...], najjaśniejsza gwiazda poranka, której promienie drżą na tle białej ściany, jakby tam chciała napisać, co ma do opowiedzenia, co prawie przez tysiąclecia widziała tu i ówdzie na naszej wirującej ziemi³.

¹ H.Ch. Andersen: *Baśnie i opowieści*. T. 2: 1852—1862. Przeł. B. Sochańska. Poznań 2006, s. 437—447.

² J. Wullschläger: *Andersen. Życie baśniopisarza*. Przeł. M. Ochab, fragmenty baśni, listów i dzienników H.Ch. Andersena w przekł. B. Sochańskiej. Warszawa 2005, s. 417—418.

³ H.Ch. Andersen: *Baśnie i opowieści...*, s. 437.

W syntetycznej formule wstępu wprowadza Andersen poetycki nastrój i metaforę pisania (promień gwiazdy na białym tle ściany), uwiarygodnia opowieść, podkreśla małość ziemi i krótkość ziemskiego czasu wobec kosmosu.

Gwiazda była świadkiem historii sprzed setek lat, z czasów renesansu, która zdarzyła się w Rzymie, a jej bohaterami byli ówcześni młodzi artyści, wśród których jeden wyróżniał się — bardzo żywym odbiorem dzieł mistrzów, ascetycznym trybem życia oraz dążeniem do doskonałości i transcendencji w sztuce. Przyjaciele mówili, że jest wielce utalentowany, ale jest też marzycielem i to stanowi jego nieszczęście. Nie korzysta z uroków życia, tak jak oni i na przykład Rafael. Ale w jego oczach, mimo że *„miał gorącą krew i bogatą wyobraźnię, »wesole życie Rafaela«”*

[...] rozplywało się jak poranna mgła, kiedy patrzył na boski blask promieniujący z obrazów tego wielkiego mistrza, a gdy stał w Watykanie przed postaciami ucieleśniającymi piękno, które przed tysiącami lat w blokach marmuru wykuli mistrzowie, to uniesienie wzbierało w jego piersi, czuł, że obcuje z czymś tak wzniosłym, tak świętym, tak uszlachetniającym, wielkim i dobrym, że pragnął tworzyć, wykuwać podobne dzieła w marmurze. Pragnął dawać wyraz temu, co w jego sercu wzlatywało ku nie skończoności — ale jak i w jakiej postaci? Miękka glina przeistaczała się w jego palcach w piękne formy, ale nazajutrz jak zawsze niszczył to, co zrobił⁴.

Andersen wyraża więc podziw dla sztuki antyku, wskazując jednocześnie na niemożność osiągnięcia ideału przez artystę późniejszego, który wciąż pragnąć i tworząc, od razu niszczy swoje niedoskonałe rzeźby.

Pewnego dnia młody rzeźbiarz zobaczył w niezwykłym ogrodzie, gdzie rosły róże i kalie, piękną dziewczynę, córkę właściciela domu i ogrodu. Dziewczyna wydała się rzeźbiarzowi tak piękna jak Psyche z obrazu Rafaela. Postanowił ją wyrzeźbić: najpierw w glinie, a potem, kiedy poprosił o to ojciec dziewczyny, w marmurze. Artysta przeżywał radosne chwile, był bowiem zadowolony ze swojej pracy i jej efektu; myślał, że rzeźbiąc Psyche, wie, czym jest życie. Mówił z radością, że życie „To miłość, to uniesienie w tej cudowności, to zachwyt nad pięknem”⁵. W tym fragmencie Andersen zmienia nieco narrację, „odbierając” na moment „głos” gwieździe, która nie była świadkiem spotkania artysty z dziewczyną i jej ojcem (spotkanie odbyło się w południe). Pada zaskakujące zdanie o tym, jak dziewczyna spojrzała na artystę, gdy jej ojciec rozpoznał w modelu rzeźby jej rysy, i jak artysta czuł się pod wpływem tego spojrzenia — „przecudne spojrzenie, którym patrzyła na młodego artystę, było czymś, co go

⁴ Ibidem, s. 438.

⁵ H.Ch. Andersen: *Baśnie i opowieści...*, s. 439.

unosilo, uszlachetniało i — miażdżyło⁶. Andersen podkreśla, że piękno rzeźby wynikało z tego, że przedstawiać miała kobietę, która była stworzona przez Boga; miało więc także aspekt religijny (tworzył wizerunek tego, co stworzył Bóg). Zwraca także uwagę na tworzywo; o glinie pisze, że „jest dość mięsista i żywa, ale nie ma bieli i trwałości marmuru”; z kolei zauważa, że wspaniały kawałek marmuru leżał wśród śmieci (butelki, koper, karczochy), „ale w środku był jak górski śnieg”⁷.

Gotowe dzieło spotkało się z aprobatą przyjaciół artysty, którzy mówili mu, że dorównał starożytnym, a jego Psyche będzie podziwiał cały świat. Artysta potwierdzał, że to jego Psyche, dziękował za nią Bogu, ale wkrótce zapomniał o Bogu, najpierw ze względu na posąg, a później, decydując się na spotkanie z piękną rzymianką. Andersen przeciwstawia rzeźbę żywej kobiecie. Artysta zapomniał o Bogu dla niej, „dla jej obrazu w marmurze, dla postaci Psyche, która stała wykrojona w śniegu i rumieniła się w porannym słońcu”⁸. Motyw śniegu powraca, wywołując skojarzenia z bielą, niewinnością, czystością, chłodem, a także opowieścią o lodowatej, lecz bardzo pięknej Królowej Śniegu. Opisuując modelkę, używa takich określeń, jak: „płynąca w powietrzu”, której słowa brzmią jak muzyka.

Wprowadzając młodzieńca do domu dziewczyny, Andersen podkreśla bogactwo i przepych ogrodu (basen, „delfiny”, kalie, róże) i wnętrza pałacu (herby, malowidła, lokaje w liberiach, rzeźbione ławki, marmurowe schody, dywany, posągi, mozaiki na podłogach). Zachwycony urodą dziewczyny i delikatnością jej dłoni („nie ma róży, która byłaby tak samo delikatna”) rzeźbiarz wyznał jej miłość, ale wzbudziło to pogardę i mroczny gniew („z wyrazem twarzy, jakby nagle dotknęła wilgotnej, oślizgłej żaby”). Nazwała go „szaleńcem” i krzyknawszy „idź, precz!”, odwróciła się; narrator wskazuje na zmianę w jej twarzy: „Jej piękna twarz miała taki sam wyraz jak znana twarz z kamienia otoczona włosami niby węże”⁹; do opowieści wprowadzona jest kolejna postać z mitologii — Meduza; piękne oblicze kobiety staje się szpetne; być może wcześniej kobieta była idealizowana.

Artysta po powrocie do domu chciał zniszczyć posąg, uległ jednak namowom Angela, aby tego nie robić, i dał się przyjacielowi namówić na wieczór w austerii („była jak głęboka krypta, niemal jak jama w ruinach; w środku paliła się lampa przed obrazem Madonny, w kominku płonął mocny ogień; pieczono tu, gotowano i smażyono, a na zewnątrz, pod cytrynowymi i laurowymi drzewami stało kilka nakrytych stołów”¹⁰), gdzie bawili się artyści w towarzystwie dwu modelek z Kampanii (nie różami, a świeżymi, mocnymi, płomien-

⁶ Ibidem, s. 439.

⁷ Ibidem, s. 439.

⁸ Ibidem, s. 440.

⁹ Ibidem, s. 441.

¹⁰ Ibidem.

nymi goździkami¹¹; epitet „płomienne” łączy się i z barwą, i pożądaniami; kilka linijek dalej występuje epitet „purpurowe”). Andersen, wprowadzając motyw ognia, wskazuje na wielkie podniecenie, jakie ogarnęło młodego człowieka („Ogień we krwi, ogień w powietrzu, ogień w spojrzeniach!”), a w jego usta wkłada słowa świadczące o chwilowej zmianie postawy życiowej („byłem idiotą, marzycielem; człowiek należy do rzeczywistości, a nie do świata fantazji”¹²). W pokoju artysty, gdzie wieczorem znalazła się rozbawiona kompania, wśród szkiców i we wnętrzu, w którym „Wszystkie świece ośmioramiennej lampy płonęły, oświetlając pokój, a z głębi mieszkania własnym światłem jaśniała sylwetka boskiej postaci”, być może artysta doświadczył spełnienia seksualnego i odnalazł rzeczywistość, jakiej wcześniej nie znał. Andersen nie nazywa tego wprost, ale buduje obraz z metaforą kwiatu i światła:

— Apollo! Jupiterze! Wznoszę się do waszego nieba i do waszej wspa-
niałości, jakby mi w tej minucie zakwitł w sercu kwiat życia! Tak zakwitł!
— złamał się, upadł i rozeszła się od niego trująca, odrzucająca woń, oślepi-
ła wzrok, zmąciła myśl, fajerwerki zmysłów zgasły i zapadła ciemność¹³.

Cokolwiek się stało, było to niemiłe dla artysty doświadczenie, po którym poczuł odrzucenie do samego siebie, powtarzając słowa, które usłyszał od dziewczyny z pałacu („— Fui! — zabrzmiało z jego ust, z głębi jego serca — jesteś beznadziejny! Precz stąd! — i westchnął z bólem”¹⁴), a po przebudzeniu zastanawiał się, czy wizyta w pałacu i wieczór nie były snem.

Kolejne fragmenty wypełnia opowieść o wielu latach życia bohatera, kiedy już nie rzeźbi, próbuje natomiast znaleźć pocieszenie w religii i klasztornym życiu, zrozumieć siebie samego, dociec, co tkwi w jego psychice, rozpoznać zło we własnym wnętrzu, odkryć w sobie Psyche, zgłębić problem czasu, sztuki, wieczności i nieśmiertelności. Andersen łączy nazywanie przeżyć i formułowanie przemyśleń z opisami pejzażu, metaforą nieba, obłoków i wody. Wprowadza też nowego bohatera, mnicha Ignacego, tak ważnego dla artysty jak wcześniej jego przyjaciel Angelo.

Następnego dnia po wizycie w pałacu i gospodzie rzeźbiarz zasłonił marmurową Psyche, obraz nieprzemijalności, sądząc, że ma nieczyste spojrzenie i nie może patrzeć na posąg. Był „ponury, mroczny, zamknięty w sobie [...] nie wiedział, co się dzieje na zewnątrz i nikt nie wiedział, co się dzieje w tym człowieczym sercu”¹⁵. Któregoś poranka odsłonił posąg, spojrzał nań z bólem i żarliwością, a następnie wrzucił do studni, przykrył gałęzmi i pokrzywami,

¹¹ Ibidem, s. 443.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem, s. 444.

powtórzywszy słowa „Precz stąd!”. „Gwiazda oglądała to w różowej poświacie. Artysta drżał, dwie ciężkie łzy spadły na jego śmiertelnie blade policzki [...]”¹⁶.

Słuchając słów mnicha Ignacego („o grzechach ludzi, o łasce i pokoju w Panu”) i rozmyślając („obłoki mgły, obrazy myśli, obrazy, które żyły własnym życiem”) nad swoim życiem, artysta doszedł do wniosku, że było ono „pełne błędów i rozczarowań”, a winił za to sztukę, która fałszowała obraz rzeczywistości, a także relacji z ludźmi i z Bogiem, oraz winił siebie samego, że ulegał pokusie bycia wielkim twórcą:

[...] sztuka to czarodziejka, która nas uczy próżności i ziemskich zachcianek, jesteśmy fałszywi wobec samych siebie, fałszywi wobec przyjaciół, fałszywi wobec Boga, nosimy w sobie węża, który cały czas mówi: „Posmakuj, a będziesz niby Bóg”¹⁷.

Pod wpływem rozmów z Ignacym, własnych przemyśleń i modlitw w kościele, artysta wstąpił do klasztoru, gdzie — jak sądził — odnajdzie prawdę, spokój i możliwość doskonalenia się („dziecko świata stało się sługą kościoła”). Przeżywał chwile uniesienia, oglądając oświetlone słońcem obrazy z postaciami świętych i promieniejący blaskiem krzyż, a także patrząc na Rzym, antyczne budowle w ruinie, wiosenną, rozwijającą się przyrodę (akacje, barwinek, róże, cytryny, pomarańcze, palmy) i widząc w dali łańcuch Apeninów: „Rozległa, cicha Kampania ciągnęła się do granatowych, pokrytych śniegiem gór, zdawały się namalowane na niebie”. Narracja ujawnia turystyczne pasje Andersena, skłonność do kontemplacji i wzruszeń estetycznych. W kontekście losów bohatera spokój wewnętrzny okazuje się kolejnym złudzeniem: „wszystko [modlitwy, oglądanie dzieł sztuki sakralnej, ruiny Rzymu, panorama gór — E.O.] stapiało się w całość, tchnęło spokojem i pięknem, rozkołysane, rozmarzone — było jak sen!”¹⁸.

Nie zawsze artysta był tak spokojny; męczyły go cielesne doznania, poczucie grzeszności (pały go płomienie; ogrom zła zalewał; „karał swoje ciało, ale zło pochodziło z jego wnętrza”). Czasami jednak czuł się lepszy od innych: „Czy to dusza dziecka, czy lekka dusza młodzieńca sprawiła, że oddawał się łasce i czuł się przez nią uszlachetniony, wyniesiony ponad tak wielu”¹⁹.

Niepokój i zwątpienie narastały po spotkaniu z Anielem, który zarzucił przyjacielowi, że nie wykorzystując talentu, zmarnował swoje życie. Mnich potraktował tę rozmowę jak kuszenie przez szatana; rozmyślał o tym, że zło jest w każdym, tylko Angelo mu nie uległ, a on, szukając pociechy w religii, nie

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, s. 445.

znalazł pocieszenia. Stopniowo popadał w szaleństwo, wydawało mu się, że wszystko jest oszustwem, i świat na zewnątrz (te góry, które z bliska wyglądają inaczej), i to, co było w kościele. Andersen przypominał w monologu artysty, który stał się mnichem, obrazy z *Królowej Śniegu* — Kaja nad jeziorem z popękaną taflą lodu, próbującego odnaleźć jedno słowo, a także motyw róży, która jest krzywa i którą toczy robak. Artysta mówił:

Wieczności, ty jesteś wielkim, nieskończonym, spokojnym jak lustro oceanem, który nas kusi, woła, przepełnia przecuciami. Ale gdy w niego wступujemy, idziemy na dno, znikamy, umieramy — przestajemy istnieć. Oszustwo! Precz stąd! [...] „Nie wolno mi nikomu powiedzieć o tym robaku, który mnie toczy! Mój sekret jest moim więzieniem, jeśli go uwolnię, to ja stanę się jego więźniem”²⁰.

Do końca życia rozgrywał w myślach wewnętrzną walkę, której przedmiotem była tajemnica i nieśmiertelność jego duszy:

Nieśmiertelność, tę Psyche w mojej piersi — precz stąd! — trzeba ją pogrzebać jak tamtą Psyche, to najlepsze, co w życiu zrobiłem! Nigdy nie wstanie z grobu!

W różowej poświacie zaświeciła gwiazda, gwiazda, która na pewno zgaśnie, zniknie, podczas gdy dusze żyją i emanują światłem; jej drżący promień padł na białą ścianę, ale nie zostawił tam żadnego napisu o wspaniałości Boga, o łasce, o wszechobecnej miłości, tej, która promienieje w sercu wierzącego.

Psyche, która jest we mnie, nigdy nie umrze! Żyć z tą świadomością? Czy niepojęte może istnieć? Tak, tak! Niepojęte jest moje ja, niepojęty jesteś Ty, Boże! Cały Twój świat niepojęty, cud potęgi, wspaniałości — miłości!²¹.

Andersen tworzy kolejny, niezwykle, nieco makabryczny obraz, być może inspirowany utworami Szekspira, jak po wielu latach od śmierci artysty, kiedy nikt już nie pamiętał o nim i o innych, wśród których był pochowany, została czaszka, nawiedzana przed rozsypaniem się w proch przez jaszczurkę.

Ale spójrz, coś żywego porusza się w słońcu w oczodołach, co to takiego? To w pustej czaszce biega kolorowa jaszczurka, wchodzi i wychodzi z niej przez wielkie, puste oczodoły. Ciągłe jeszcze było życie w tej głowie, w której niegdyś wzlatywały wielkie myśli, jasne marzenia, miłość do

²⁰ Ibidem, s. 446.

²¹ Ibidem.

sztuki i do tego, co wspaniałe, skąd wypływały gorące łzy i gdzie mieszkała nadzieja na nieśmiertelność. Jaszczurka śmignęła i znikła; czaszka rozsypała, zmieniła się w proch²².

Jeszcze raz pojawia się motyw gwiazdy i związany z nią kontrast między krótkim życiem człowieka i wiecznością kosmosu, a także wieloznaczność barwy czerwonej:

Działo się to setki lat później. Jasna gwiazda świeciła niezmieniona, wielka i czysta, jak przez tysiące lat, powietrze żarzyło się czerwienią, świeże jak róża, płonące czerwienią jak krew²³.

Andersen relacjonuje jeszcze jedno zdarzenie. Kiedy trzeba było pochować zmarłą mniszkę, robotnicy, kopiąc grób, natrafili na ukrytą pod ziemią rzeźbę Psyche. Posąg („dusza wyrzeźbiona w bloku marmuru”) wywołał zachwyt widzów, mimo że nie wiedzieli, kto go wyrzeźbił, domyślali się tylko, kiedy powstał. W tym końcowym fragmencie Andersen nawiązuje do kultury greckiej, w której Psyche oznacza także duszę, przedstawianą jako motyl: „Łopata posługiwano się teraz ostrożniej; wyłoniła się głowa kobiety — i skrzydła motyla”. Buduje obrazy i snuje refleksje wokół artysty, który jest człowiekiem obdarzonym Psyche — duszą, w którym łączy się pierwiastek ziemski i boski, który potrafi tworzyć dzieła nieprzemijające (choć narrator nie wymienia jego imienia, a po latach nikt nie zna jego nazwiska), stanowiące refleks tego, co wieczne.

Jednak rezultat jego największych starań, to, co najwspanialsze, co było w nim jego boskim pierwiastkiem, Psyche, która nigdy nie umiera, która przyćmiewa pamięć o człowieku i jej refleksy tu na ziemi, została — widziana, doceniona, podziwiana i kochana²⁴.

W tej niedługiej historii o rzeźbiarzu i jego jedynym dziele, które ukryte pod ziemią przetrwało, Andersen jak w wielu innych tekstach spleta osobiste doświadczenia, zdarzenia i widoki, których był świadkiem, obrazy i refleksje wokół egzystencji, religii i sztuki. Myśl o wielkości i nieprzemijalnej wartości sztuki, która jest wyrazem miłości, zawarł także w ostatnim akapicie: „To, co ziemskie, wietrzeje, ulega zapomnieniu, pamięta o tym tylko gwiazda w nieśkończoności. To, co niebiańskie, promienieje nawet w tym, co pozostaje, a gdy i to gaśnie — wtedy jeszcze żyje Psyche”²⁵. Psyche żyje, to znaczy, że jest rzeź-

²² Ibidem, s. 445

²³ Ibidem, s. 447.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

ba, ale także opowieść Andersena, w której przedstawił historię rzeźbiarza za pomocą kilku sugestywnych obrazów, operując słownictwem nazywającym idee i uczucia, pomija jednak wiele szczegółów (nie ma np. opisu rzeźby, nie ma słów, które wypowiedział młodzieniec do kobiety z rzymskiego pałacu), wyraźnie zmierzał do wyrażenia uogólnionych znaczeń. Wprowadził też dlatego motyw gwiazdy — bezpośredniego świadka, a jednocześnie „tej”, co oświeśla osoby czy rzeczy i trwa wiecznie. W zwartej formie, w kilkustronicowej opowieści udało się Andersenowi zawrzeć wiele treści, które są także przedmiotem przedstawień we współczesnych tekstach literackich czy filozoficznych — o człowieku, jego marzeniach, obsesjach i przeczeniach, niepokojach, które wynikają z biologicznej i psychicznej natury, artystycznych działań, kolei losu, sytuacji egzystencjalnej.

Andersen uważnie obserwował świat wokół siebie; było to spojrzenie, wielozmysłowy odbiór, namysł. Wszystko starał się zawrzeć w jakiejś historii, na przykład w *Psyche* w historii artysty, wymyślonej przez autora, dysponującego oczywiście szeroką perspektywą czasową. Czytelnik z kolei najpierw poznaje historię bohatera, a potem zwraca uwagę na bogactwo szczegółów, przyglądając się każdemu z nich; stąd w moim artykule linearny zapis lektury oraz elementy streszczenia z komentarzem.

Pisarz opowiada historię, wprowadza weń obrazy, uczucia, myśli — być może dlatego, że chce uporządkować wiedzę o świecie i człowieku w nim, ale ma chyba także poczucie niejasności, nieoczywistości pewnych ludzkich i artystycznych spraw.

Andersen przywołuje postaci mitologiczne, np. Syzyfa (artysta niszczy to, co wyrzeźbił, i wciąż rzeźbi nowe dzieła), Narcyza, a wprost przywołuje mitologiczną Psyche, chociaż słowo „psyche” w opowieści znaczy także „psychika”, „dusza”, a być może również rozumieć je trzeba jako „zwierciadło”. Andersen nawiązuje także do innych, wcześniej napisanych swoich opowieści, m.in. do *Królowej Śniegu* oraz do *Cienia*. Podobnie jak w *Cieniu* bohaterem czyni człowieka samotnego; w *Cieniu* był nim uczony, w *Psyche* — artysta. W obu tekstach Andersen ujawnia problemy natury i osoby człowieka, jego cielesności, duchowości i duszy; opowiada o marzeniach, o ideałach i cielesnych pokusach, o samotności i pragnieniu miłości (uczony marzy o tajemniczej dziewczynie, która być może mieszkała w domu naprzeciwko; artysta rzeźbi nagą kobietę), o wierze w dobro i noszeniu w sobie pierwiastka zła (uczony uwalnia swój cień; artysta — „część jego ducha oplatała go wokół siebie jak giętki wąż”²⁶). Artysta chowa rzeźbę w głębokiej studni, ale także chowa Psyche głęboko w sobie. Rzymianka odrzuciła go, ale on nie potrafi pozbyć się własnych uczuć i rzeźby, mimo że powtarza słowo „precz”, usłyszane od kobiety.

²⁶ Ibidem, s. 445.

Wskazując na bogactwo tekstów Andersena, odnosiłabym do nich niektóre sformułowania Jacques'a Derridy ze studium *Psyche*. Odkrywanie innego²⁷, choć na razie intuicyjnie, bo rzecz wymagałaby pogłębienia i poszerzenia. Derrida pisze np. o podwójnym charakterze inwencji: „fikcyjnej opowieści i innowacji technicznej lub techno-epistemicznej”²⁸, o tym, że „jesteśmy świadkami swoistej rehabilitacji wyobraźni pod postacią wyobraźni transcendentalnej lub wyobraźni twórczej”²⁹, przypomina znaczenie „psyché” jako obrotowego lustra, „które odsyłało ludzkiej pomysłowości najlepszy obraz jej prawdy”³⁰, łączy motyw zwierciadła z duszą i Bogiem — „Człowiek jest obrotowym zwierciadłem [psyché — E.O.] Boga, jednak zwierciadło to odzwierciedla wszystko, uzupełniając brak. Tego totalnego zwierciadła, jakim jest psyché, nie sposób ograniczyć do tego, co zwie się dodatkiem duszy”³¹. W studium Derridy pojawia się także oryginalna „definicja” bajki; filozof pisze:

A jednak logika uzupełnienia wprowadza w strukturę psyché bajeczną komplikację, komplikację wprowadzoną przez bajkę [fable — E.O.], która więcej czyni, niż mówi, i wynajduje co innego, niż pozwala jej na to prawo autorskie. Sam ruch tego bajecznego powtórzenia, na linii przecięcia przypadku i konieczności, zdolny jest wytworzyć nowość jakiegoś zdarzenia³².

Opowieści *Psyche* poświęcone jest wnikliwe i wieloaspektowe, wykorzystujące psychoanalizę (a także feminizm i dekonstrukcję) studium Karin Sanders *Nemesis of Mimesis. The Problem of Representation in H. C. Andersen's „Psychen”*³³. Autorka rozważa m.in. problem „spojrzenia”; artysta miał zniekształcony obraz dziewczyny, którą zobaczył, rzeźbił więc (jak Pigmalion) marmurowy posąg według iluzji (i według obrazu Rafaela), której uległ, a która została zburzona w czasie rozmowy z dziewczyną (Meduzą), rzeźbił więc właściwie siebie (zajął miejsce kobiety), a skoro tego nie rozpoznał, przypomina Narcyza. Sanders argumentuje też tezę, że rzeźbiarz nadawał posagowi cechy apollińskie, a sam przypominał Dionizosa (Andersen wiedział o wydobywaniu z ziemi przed laty posągu Bachusa). Z artystą wiąże się także problem tworzenia, czyli naśladowania Boga, za co artystę spotyka kara (Sanders cytuje fragment *Księgi*

²⁷ J. Derrida: *Psyché. Odkrywanie innego*. Przeł. M.P. Markowski. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybrał, oprac. i przedmową opatrzył R. Nycz. Kraków 1997, s. 81—107.

²⁸ Ibidem, s. 90.

²⁹ Ibidem, s. 100.

³⁰ Ibidem, s. 99.

³¹ Ibidem, s. 102.

³² Ibidem, s. 103.

³³ K. Sanders: *Nemesis of Mimesis. The Problem of Representation in H.C. Andersen's „Psychen”*. In: *Hans Christian Andersen*. Ed. and with introduction by H. Bloom. [Philadelphia] 2005, s. 51—74.

Wyjścia), jak w tytule — zemsta Nemezis za mimesis³⁴. Sanders zwraca uwagę na motyw promieni gwiazdy i „zapisu” na białej ścianie (promienie — pióro, ołówek) paralelny z motywem dłoni artysty, zostawiającego „ślady” (zapis) w białym marmurze. Sama rzeźba jest obiektem artystycznym (wizualnym i przestrzennym; formą otwartą i zamkniętą, pokazującą i ukrywającą, wewnętrzną i zewnętrzną), który w świecie tekstu jest czymś „innym” niż opowiedziana, zapisana historia³⁵. Sanders sugeruje jednocześnie, że rzeźbę można by uznać za metaforę pisania. W opowieści Andersena dostrzega również motyw lęku mężczyzny przed zmianą patriarchy, przed poddaniem mężczyzny dominacji kobiety, która w tym utworze staje się Meduzą i wymyka się przedstawieniu w dziele sztuki. W zakończeniu rozprawy pisze o tym, że sztuka nie zawsze nagradza nieśmiertelnością, sławą, nazwiskiem i seksem, ale opowieść Andersena pokazuje triumf (boskiej, natchnionej) sztuki jako takiej.

Iselin i wilkołak

Iselin i wilkołak to tytuł współczesnej powieści dla młodzieży, którą w 1992 roku wydała norweska pisarka Torill Hauger (ur. 1943), autorka m.in. *Czarnej śmierci*, *Porwanych przez wikingów*, *Ucieczki z wikingów niewoli*, *Sigurda syna wikinga* (powieści, których akcja rozgrywa się w zamierzchłej przeszłości), laureatka nagrody im. Hansa Christiana Andersena³⁶.

Świat przedstawiony powieści Hauger tworzą zdarzenia z udziałem kilkunastu postaci, które to zdarzenia rozgrywają się w małym nadmorskim miasteczku norweskim i nieodległej miejscowości w górach — w ciągu kilku miesięcy. Niektóre fragmenty poszerzają czas i przestrzeń (wspomnienia Robina, staruszki, dziewczyny). Wydarzenia relacjonowane są przede wszystkim ze względu na trzy postaci: trzynastoletniego Robina i siedemdziesięciosześcioletnią wdowę po marynarzu Ingę Iversen (nocną ćmę, wędrującą wieczorem po mieście, staruszkę, „która nigdy nie przestawała się dziwić nawet najmniejszym cudom natury”, na przykład śnieżynom), a także ze względu na Iselin, rówieśniczkę

³⁴ Zob. Ibidem, s. 57: „He is caught in a conflict that I will call Nemeses of Mimesis. Justice and vengeance of Nemeses mirrors itself onto Mimesis, literally letting the Ne(mesis) »slash« into Mi(mesis) as a retribution for »committing mimesis«”. [On, artysta, tkwi w konflikcie, jest złapany w konflikt, który ja nazwę „zemstą mimesis” — tłum. E.O.].

³⁵ Zob. Ibidem, s. 64: „The sculpture, however — because of its radical otherness — still tries to avoid being reduced to a blank page, like white wall. The sculpture as figural image never really allows itself to be completely embraced by the text; it maintains its otherness”. [„Rzeźba z powodu swojej inności wciąż próbuje uniknąć bycia zredukowaną do czystej kartki, jak biała ściana. Rzeźba jako figuralne przedstawienie nigdy nie pozwala na zagarnięcie siebie przez tekst; podtrzymuje swoją inność, odmienność” — tłum. E.O.].

³⁶ Zob. informacje o autorce np. <http://web2.gyldendal.no/cims2html/default.ashx?template=&projectId=102&nick=Gyldendal%20Agency&menuId=6369> [data dostępu: 9 II 2011].

chłopca, przeżywającą niedawne zdarzenie, kiedy omal nie została zgwałcona, dzielną dziewczynę przeciwstawiającą się młodzieżowemu gangowi i jego przywódcy. W powieści pojawiają się również wątki młodego człowieka z zielonym irokezem, parającego się aktorstwem, czy łowcy szczęścia, zbieracza rozmaitych przedmiotów.

Robin nie czuł się dobrze w rodzinnym domu, brakowało mu rozmów i czułych gestów, zwłaszcza po śmierci ukochanej babci („Oni, rodzice wcale się nim nie przejmowali. Nie widzieli go. Nie widzieli nikogo. Weź się w garść. Wszystko minie. Zapomnij o tym, co cię boli”³⁷; „czasami Robinowi przychodziło na myśl, że mama podobna jest do królowej śniegu”³⁸). W szkole, najślabszy i najmniej, skory do wzruszeń i płaczu był lekceważony przez kolegów, poddawany przemocy. Wiele zmieniło się podczas opisanych w powieści wakacji; chłopiec zaczął dojrzewać, urosł, stał się silny fizycznie. Wtedy jednak ujawniły się jego złe cechy, stał się niegrzeczny (jak Kaj) wobec rodziców, imponowali mu starsi koledzy i kiedy nadarzyła się możliwość, przystąpił na jakiś czas do bandy chłopaków spotykających się co tydzień na cmentarzu, napadających na starszych ludzi, bestialsko znęcających się nad upatrzonymi ofiarami. Na szczęście Robin w porę dostrzegł niebezpieczeństwo i — dzięki silnej woli zmiany w sobie oraz pomocy innych — nie popełnił zbrodni.

Zmiany w wyglądzie zewnętrznym i psychice oraz nastroje Robina pokazywane są m.in. poprzez sugestywne obrazy ubierania i pozbywania się wilczej skóry, odnalezionej w opuszczonej górskiej chacie, w której według ludowych opowieści przebywał czasami ktoś uznawany przez mieszkańców okolicy za wilkołaka. Nie wiemy, z kim na pewno spotkał się tam Robin za pierwszym razem i kogo widział, kiedy poszedł w góry po raz drugi po kilku miesiącach, czy był to chory i dziwaczny odludek, czy tylko wytwór wyobraźni chłopca, błądzącego we mgle w górach. Fragmenty powieści pokazujące wyobrażoną przemianę bohatera pisane są wielkimi literami, jakby ostrzegały przed możliwością prawdziwych zmian, np. pod koniec powieści:

Plamy na oczach. Żółte jak trucizna. Poszerzają się. Poszerzają się powoli, obejmują całe gałki, tęczówki jarzą się. Ja drzę. W całym ciele czuję buzujący ogień. Krew wypływa z jakiegoś mrocznego morza. Pulsuje w skroniach. Bębni. Z szumem przepływa z piersi do głowy. Siły wybuchają. Gwałtownie. Mocno. To boli. Boli! Głuchy warkot wydobywa się z krtani. Wydobywa się wycie dzikiej bestii³⁹.

Powieść Hauger przekonuje młodych czytelników, jak pokonać w sobie fascynację złem, jak przeciwstawić się i jak nie ulegać przemocy oraz presji ró-

³⁷ T.Th. Hauger: *Iselin i wilkołak*. Przeł. A. Marciniakówna. Gdańsk 1995, s. 19.

³⁸ Ibidem, s. 18.

³⁹ Ibidem, s. 151.

wieśników, jak nie wstydzić się dobroci, czułości czy wreszcie miłości. Robin przypomina sobie wielokrotnie słowa babci, opowiadane przez nią baśnie, jej odpowiedzi na dręczące go pytania. Kiedy usłyszał w górskiej chacie, że „My ludzie nosimy w sobie i dzień, i noc. Ta nasza jasna strona dobrze znosi światło dnia. Nocna natomiast pragnie tylko mroku”⁴⁰, przypomniawszy sobie, że babcia mówiła mu, iż każdy może pokonać w sobie złe moce, do czego potrzebna jest przemiana pod wpływem dziewicy, i dzielność:

Zapamiętaj te słowa, Robinie: Dzielny człowiek potrafi przeciwstawić się złu. I jak wielokrotnie przedtem, babcia zmierzwiła mu włosy i powiedziała: — Jesteś taki sam jak ja. Naprawdę. Głowę masz pełną różnych dziwnych myśli. I oboje wiemy trochę o tym, co to znaczy wędrować pomiędzy słońcem i księżycem⁴¹.

W końcowym fragmencie Robin, nie widząc jeszcze, kto stoi przy grobie marynarza, postanawia uwolnić się od wilczej skóry:

Był pewien, że wciąż ją na sobie ma, że okrywa go szczelnie niewidzialna dla innych skóra drapieżnika, którą sam się omotał. Ale oto powoli zaczynała się z niego zsuwać. Miał wrażenie, że u stóp pełgają mu niebieskie płomyki i wolno pochłaniają wilczurę. Nogi ogarniał palący żar. Ból rozrywał ciało, ale jednocześnie przynosił uczucie wyzwolenia. Czuł w sobie ogromną siłę. Dławiąca radość podchodziła do gardła, wypływała na zewnątrz⁴².

Ostatnie zdania powieści stanowią zapowiedź dalszego ciągu historii bohaterów i pozytywnej przemiany Robina:

Zobaczył twarz. Oczy, które na niego spoglądały, mieniły się kolorami tęczy [jak oczko pierścionka, który był ostatnim подарunkiem babci — na trzynaste urodziny wnuka — E.O.] i lśniły w mroku jak u kota. To była Iselin. Małe światełko na grobie strzeliło płomieniem. Jakby na ciemnym niebie eksplodowała gwiazda⁴³.

Do głównych bohaterów, zwłaszcza do Robina, można by odnieść znakomitą charakterystykę gimnazjalistów i jakże trafne sugestie wyboru materiału lekturowego, które przed laty sformułowała i powtórzyła w nowej książce Maria Jędrychowska:

⁴⁰ Ibidem, s. 10.

⁴¹ Ibidem, s. 17.

⁴² Ibidem, s. 171.

⁴³ Ibidem, s. 172.

Zawieszeni między „dziecinnością” szkoły podstawowej a młodzieńczą dorosłością licealistów nie powinni ulegać presji poczucia, iż są kimś nieokreślonym, nijakim. Przeciwnie, wiek 13—15 lat, jak wskazują ustalenia psychologii rozwojowej, to czas niezwykle ważny dla formowania się osobowości człowieka, mimo, a może zwłaszcza dlatego, że bywa okresem programowego buntu wobec wszystkich i wszystkiego, narodzin pierwszych sympatii i miłości, wielkich marzeń i planów życiowych, okresem wpisywania się w wybierany system wartości, a więc budowania własnej kultury aksjologicznej, ważnym okresem formowania samego siebie.

Jestem przekonana, że dobór materiału kształcenia w podręcznikach, które z oczywistych względów są mi najbliższe [seria podręczników do kształcenia kulturowo-literackiego w gimnazjum — *To lubię!*, których M. Jędrychowska jest współautorką — E.O.], honoruje kształtującą się osobę ucznia, wpłatanego nierzadko w życiową sieć młodzieńczych entuzjazmów i, jakże często, dramatycznie przeżywanych rozczarowań. Pozwala znajdować pociechę, że inni — bohaterowie mitów i fikcyjnych światów — potrafili przebywać po jasnej i ciemnej stronie życia — „nie tracąc nadziei”⁴⁴.

Proponując zderzenia tekstów i dydaktyczne zdarzenia w związku z tragedią Szekspira, M. Jędrychowska interpretuje scenę balkonową:

W tejże scenie [balkonowej — E.O.] Szekspir, genialny analityk intymności, kreśli psychologiczne portrety swych zakochanych bohaterów. Czyżni to tak, jakby podsuwał, zwłaszcza młodemu odbiorcom, zwierciadło, w którym mogą zobaczyć samych siebie, a w każdym razie skonfrontować z wersją literacką własne doświadczenia czy też przeczucia przyszłych doświadczeń miłosnych⁴⁵.

Hauger również przywołuje w swojej powieści *Romea i Julię*, wprowadzając na spektakl teatralny Robina, a w innym momencie — Inge; oboje ulegają magii teatru — Robin zaczyna rozumieć, co się z nim dzieje w związku z poznaniem Iselin, starsza pani natomiast wspomina swoją młodzieńczą i dorosłą miłość, tym bardziej że czasami wyobrażała sobie, że to ona występuje na scenie: „Pani Inga kochała teatr. Ciemną, tajemniczą salę, światło na scenie, muzykę, barwy, magię, przygodę!”⁴⁶. Robin ocierał po spektaklu łzy,

⁴⁴ M. Jędrychowska: *Szkic do pejzażu aksjologicznego. Z problemów dydaktyki literatury*. Kraków 2010, s. 38.

⁴⁵ Ibidem, s. 122.

⁴⁶ T.Th. Hauger: *Iselin i wilkołak...*, s. 55—56.

Myślał sobie, jakby to było, gdyby on stał na scenie i grał Romea. To musi być wspaniale grać tak, by słowa zapadały w serca widzów. Musi być cudownie wcielić się w kogoś, kto żył w innych czasach i w innym świecie. Tajemniczym i pełnym przygód⁴⁷.

Robin bardzo przeżywa spektakl, ale także historię Amora i Psyche pod wpływem pierwszego spotkania z Iselin, widoku jej oczu, sylwetki i spojrzenia, z jakim patrzyła na niego:

Znowu podniósł wzrok i rozejrzał się za dziewczyną. Nie pojmował, co się z nim dzieje. Był jak odmieniony. Nigdy przedtem nie widział takiej dziewczyny. Była inna niż wszystkie, jakie znał. Mimo to miała w sobie coś, co, jak mu się zdawało, rozpoznawał. Jakby coś ze snu, który tyle razy śnił. Może jest tylko odbiciem obrazu, który w sobie nosił? Przecierał oczy, jakby chciał znowu ujrzyć realny świat⁴⁸.

Motyw Psyche pojawia się w kilku sytuacjach. Robin odkrywa podpis pod rzeźbą z brązu, która przedstawia obejmującą się parę, umieszczoną na szczycie fontanny. Potem idzie do biblioteki, gdzie ogląda w albumie reprodukcję obrazu, czyta mitologiczną historię i pisze na marginesie strony imię dziewczyny, która akurat weszła do czytelnici: „To ona. To naprawdę ona. Ona też spojrzała na niego tymi swoimi niezwykłymi oczyma. Zobaczyła go. Widziała. Uśmiechnęła się”⁴⁹.

*
* *

Pomysł zestawienia przeze mnie w jednym artykule dwu tekstów wynika z kilku powodów. Po latach od wydania w 1992 roku powieść Hauger została przypomniana w recenzji w „Rymsie” (czasopiśmie o literaturze dla dzieci i młodzieży)⁵⁰. W dodatku do „Tygodnika Powszechnego” kilku autorów napisało swoje teksty pod wspólnym hasłem *Baśń i psyche*⁵¹. W powieści Hauger znajdują się liczne nawiązania do baśni, w tym do prozy Andersena, wyraziste — do *Królowej Śniegu* (obecne także w *Psyche*), ale być może motyw rzeźby i ob-

⁴⁷ Ibidem, s. 145.

⁴⁸ Ibidem, s. 95.

⁴⁹ Ibidem, s. 114.

⁵⁰ M. Graban-Pomirska: *O wilkołaku, dziewczynce i staruszcze*. „Ryms” 2010, nr 9, s. 8—9. Inne recenzje: E. Nowacka: *Wilkołaczym tropem*. „Nowe Książki” 1995, nr 4, s. 64; G. Skotnicka: *Wilkołaki są wśród nas?* „Guliwer” 1995, nr 5, s. 18—20.

⁵¹ Zob. artykuły M. Rehnmana, J. Franczaka, G. Jankowicza, T.Z. Majkowskiego, W. Szostaka w: „Magazyn Literacki. Książki w Tygodniku” 2011, nr 1—2 [dodatek do „Tygodnika Powszechnego” 2011, nr 6].

razu z *Psyche* też nie jest przypadkowy. W obu tekstach występują motywy związane z opowieściami mitologicznymi, dziełami sztuki lub tekstami literackimi, które korespondują ze stanem psychicznym bohaterów. Warto więc zwrócić uwagę na odwołania do Andersena u Hauger, a jednocześnie zinterpretować każdy z tych interesujących, oryginalnych utworów, tym bardziej że jeden i drugi można zaproponować jako lekturę na dwu etapach kształcenia: *Iselin i wilkołak* — w gimnazjum; *Psyche* — w liceum⁵².

⁵² Zob. też J. Iwaszkiewicz: *Martwa pasieka; Psyche*. Warszawa 1973; F. Śmieja: *Mit i muzyka w funkcji ekspresji „niewypowiadalnego” pożądania: o „Psyche” Jarosława Iwaszkiewicza*. „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 1, s. 43—64. Za zwrócenie uwagi na tekst Iwaszkiewicza dziękuję M. Jędrzychowskiej.

Эва Оглоза

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ (И НЕ ТОЛЬКО)
В ПСИХЕИ ГАНСА ХРИСТИАНА АНДЕРСЕНА
И В ИСЕЛИНЕ И ОБОРОТНЕ ТУРИЛЛ ТУРСТАД ХАУГЕР

Резюме

Психею, рассказанную Андерсеном, и *Иселина и оборотня* современной норвежской писательницы Турилл Турстад Хаугер объединяют мифологические мотивы и сюжеты, к примеру, история Психеи. Именно это является одной из причин анализа обоих текстов в одной статье. Другим основанием служат разнообразие ценности каждого из текстов, которые позволяют ввести сказку Андерсена и повести Хаугер в список чтения учеников польских гимназий и лицеев — второго и третьего уровня среднего образования.

В статье автор анализирует и интерпретирует сказку Андерсена, написанную в 1861 году, указывая на обстоятельства ее создания, занимаясь спецификой повествования и образом главного героя, итальянского скульптора, а также задумываясь над рефлексиями Андерсена на тему человеческой жизни, художественного творчества, хода времени и славы, великолепия мира и красоты искусства.

Анализируя повесть *Иселина и оборотень*, автор обращает внимание, что норвежская писательница убеждает юных читателей переходного периода в том, что они могут победить в себе восхищение злом, противопоставляя себя насилию или прессингу со стороны ровесников, и не должны стыдиться доброты, нежности или любви. Указывается также на соотнесения в повести Хаугер со сказкой, в том числе со *Снежной королевой*, с мифом о Психее и Амуре, с трагедией Шекспира *Ромео и Джульетта*.

В обоих рассматриваемых текстах прослеживаются мотивы, связанные с мифологическими рассказами, произведениями искусства или художественными текстами. Эти мотивы перекликаются с душевным состоянием героев, обогащают мыслительное содержание и усиливают идейную направленность сказки Андерсена и повести Хаугер.

Ewa Ogłóza

MYTHOLOGICAL (AND NOT ONLY SUCH) MOTIFS
IN HANS CHRISTIAN ANDERSEN'S *PSYCHE*
AND TORILL THORSTAD HAUGER'S *ISELIN AND THE WEREWOLF*

Summary

Psyche told by Andersen, and *Iselin and the Werewolf* told by the contemporary Norwegian author are connected by mythological motifs and themes, for example the story of Psyche. This is one reason for discussing both texts in one article. The other reason lies in the diverse values of each of both writings, which could lead to put the tale by Andersen and the novel by Hauger on the college and high school reading list.

In the article I analyse and interpret the Andersen's tale from 1861, explaining the writing context, treating the narration and the main character — the Italian sculptor — as well as decoding Andersen's thoughts on human's life, biological and psychic nature of man, artistic creation, fading and fame, the charm of the world and the beauty of art.

While discussing the novel *Iselin and the Werewolf*, I point at how the author tries to convince her adolescent readers that they are able to fight against their fascination with evil and to oppose violence or peer victimization and that they do not have to feel ashamed with their kindness, tenderness or love. I designate as well Hauger's references to fairy tales — including *The Snow Queen*, to the myth of Amor and Psyche and to Shakespeare's tragedy *Romeo and Juliet*.

I make a remark that in both texts the reader can find some motifs related to mythological stories, works of art or literary writings. These motifs correspond with mental states of the story characters, enriching their intellectual contents and reinforcing the message of the tale by Andersen and the novel by Hauger.